

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

9. Jahrgang

April 1956

Heft 4

DIE REMBRANDT-AUSSTELLUNG IN STOCKHOLM

(Mit 3 Abbildungen)

Die Ausstellung zum Gedächtnis von Rembrandts 350. Geburtstag im Stockholmer Nationalmuseum hatte nicht so sehr die Absicht, eine reiche, vielseitige Würdigung seines Schaffens zu bieten, fern von seinem Geburtsland fehlten dazu die Voraussetzungen. Trotzdem hatte sie ihre Berechtigung. Birgt doch das Nationalmuseum in dem Claudius-Civilis-Bild eines der Hauptwerke Rembrandts aus seiner Spätzeit, ein Fragment zwar und doch wieder nicht, aber von einer Größe der Konzeption und malerischen Behandlung, der sich noch niemand entziehen konnte, die auch einem weiteren Betrachterkreis offenkundig wurde, als es Schmidt-Degener 1925 gelungen war, das Bild zum ersten Mal außerhalb Schwedens im Amsterdamer Rijksmuseum zu zeigen. Auch dieses Bild wurde jetzt „ausgestellt“ in einem besonderen Sinne, seine Bedeutung aber legte es nahe, das Jubiläum zum Anlaß zu nehmen, diese den „Staalmeesters“, der „Nachtwache“ ebenbürtige Schöpfung erstmalig in größeren Zusammenhang mit anderen Werken Rembrandts, sei es verwandter oder gegensätzlicher Art, zu stellen. Hierbei handelt es sich um einen Saal mit Radierungen, zwei Säle mit frühen und späten Gemälden und eine Flucht von Kabinetten mit Zeichnungen.

Die besondere Note des Eingangsraumes mit den Radierungen aus eigenem Besitz und Leihgaben des Amsterdamer Prentenkabinetts bestand in überdimensional vergrößerten Ausschnitten von den ausgestellten Drucken auf Stellwänden in der Mitte des Saales. Der Eindruck war verblüffend. Mit unüberbietbarer Drastik wurde man auf die Nahbetrachtung der Dinge gestoßen. Sie beugen sich übermächtig, alptraumartig *über* den Betrachter statt umgekehrt. Ihm wird diese Funktion, womit zugleich der Vorgang des Aneignens und Vertiefens verknüpft ist, abgenommen. Nicht *er* ist aktiv, sondern das Objekt, es steht auf, überraschend verändert – Landschaftsausschnitte sehen aus wie Rohrfederzeichnungen von van Gogh! – und überrumpelt den Beschauer, weil er Bekanntes in Unbekanntes verwandelt sieht, irritiert ihn, weil die zugehörige Bartschnummer ihm nicht gleich einfällt oder er sie verwechselt, kurzum, das Objekt drängt ihn in eine Rolle, die dabei nicht ohne Faszination der

Filmwirkung verwandt ist. Denn es bleibt erstaunlich, was mit diesem Verfahren, das die feinen Tonwerte vernichtet, um die Linienwerte ins Ungemessene zu steigern, aus den Dingen herauszuholen ist. Der Greisenkopf des Simeon aus der späten Radierung B. 50, nähert sich, so gesteigert, den Qualitäten des Monumentalen der Bilder jener Zeit.

Der Saal der frühen Gemälde zeichnete sich durch sehr kräftige Akzente aus. Eine Längswand beherrschte der nach dem Haag, London (R. Academy) und Edinburgh seit 1945 zum 5. Mal öffentlich gezeigte „Schiffsbaumeister und seine Frau“ von 1633 (Nr. 13), doppelt wirksam seit der gelungenen Reinigung durch den Londoner Restaurator H. Hell, ein wichtiges Dokument für Rembrandts dramatischen Bildnisstil in seiner Frühzeit, der seinen durch keinerlei Abhängigkeit gehemmten Höhepunkt findet in dem Dresdener Doppelbildnis.

Mit überzeugender Gewalt aber vertritt Rembrandts Historienmalerei der 30er Jahre sein „Belsazar“ vom Earl of Derby, Knowsley House (Nr. 15). Das Bild war seit einem halben Jahrhundert zum ersten Mal wieder zum Vorschein gekommen 1952 auf der Dutch Exhibition in der Royal Academy. Allerdings unter Glas, und die ungünstige Hängung an einer Schattenwand ließ deutlich merken, daß man diesem Bild keine besonderen Sympathien zu erweisen imstande war. So ist es auch heute noch. Es ist kein Publikumsbild, aber auch Kenner und Forscher gehen gern mit Achselzucken daran vorüber. Man meint, Rembrandt habe mit seinen Spätwerken über dieses und derartige Bilder den Stab gebrochen. Kennen wir Rembrandt so genau? Hat er wirklich mit seinen Wandlungen seine vorhergehenden Schaffensphasen verleugnet? Läßt sich keine noch so verborgene Kontinuität in seinen Arbeiten ermitteln? Wir lassen diese Frage auf sich beruhen, um nur kurz darzutun, wie berechtigt es war, das Bild zum Schwerpunkt eines Saales mit Rembrandts Frühwerken zu machen. Mit diesem Belsazar hat Rembrandt eine seiner gewaltigsten Affektfiguren geschaffen, die Gestalten wie den Abraham bei überaus verwandter formaler Erfindung im Leningrader Bild, den Simson in Berlin und den Simson in Frankfurt weit übertrifft. In dem explosiven Aufflammen seines Schreckens, in dem Hochfahren und sich Umdrehen nach der Geistererscheinung, in der fast über die ganze Bildbreite ausfahrenden Geste, die ihm mit der Entfaltung des Prunkkostüms eine beherrschende Position verschafft, ist er von mitreißender Wirkung. Mitreißend schon als Ursache transitorischer Effekte: der gedeckte Tisch gerät mit umfallenden Gefäßen in Unordnung, die Anwesenden in ein wohldisponiertes Durcheinander, sie kippen um, rutschen ab, als sanken sie unter den Tisch, während der König emporfährt. Die ganze Kraft des malerischen Vortrags – zähflüssig, undurchsichtig und massiv – sammelt sich in der Gestalt des Belsazar, seinem Turban, dem Goldbrokat des Mantels mit der plastischen, prunkvollen Schließe, der massiv goldenen Kette, er konzentriert sich zu einem schimmernden Farbgemisch in seinem Rock und läutert sich erst in den Eckfiguren zu einem samtenen Schwarz und tiefen Weinrot. Kurzum, die Kraft der Gedanken, die Fülle der Motive, die überlegene Regie, die Dramatik des Ausdrucks machen es leicht, alle noch so offen liegenden Schwä-

chen zu übersehen und alles sollte daran erinnern, daß der späte Rembrandt auf den Schultern des frühen steht, daß es keine zwei oder drei Rembrandts gibt. Erst mußte er den Mantel des Belsazar malen, dann konnte er an den Mantelärmel in der „Judenbraut“ gehen, und das Farbungemisch in Belsazars Rock, trägt es nicht die Keime zu der Palette des Blumenkorbes im Braunschweiger Familienbild?

Die Wirkung des Bildes, das schon durch sein Grundmotiv der Gesellschaft am Tisch bemerkenswert sein mußte, war unverglast besser als in London, würde aber ohne den weitgehend vergilbten und verschmutzten Firnis sich erst voll entfalten.

Wie man sich seinen ursprünglichen Zustand vorzustellen hat, erwies die ausgezeichnet gereinigte „Minerva“ von 1635 aus der Sammlung A. Wenner-Gren. Das Bild bezieht seine Wirkung von derselben aufs Mächtige, Breite und Massive zielenden Gesinnung, wobei es ohne Plumpheiten nicht abgeht, aber der farbige Reichtum des Kostüms, die Fülle der kühlen und warmen Töne, die energische stoffliche Charakteristik der einzelnen Motive machen das Bild durchaus anziehend.

Besonderes Interesse durften die Bilder der Leidener Jahre beanspruchen:

Nr. 1: „Flucht nach Ägypten“, aus Tours. Mit der neuerdings festgestellten, vom V. aber nicht nachgeprüften Jahreszahl 1625. Eine besonders glückliche Entdeckung von Benesch, die kaum Widerspruch oder Zweifel erfahren wird.

Nr. 2: „Alter Mann im Profil“, Privatbesitz London. Trotz der Signatur, mit dem Pinselstock eingraviert, sollte die Zuschreibung nachgeprüft werden. Das Bild wirkt zu „Rembrandtisch“, denn die Verwendung des Pinselstocks muß in der Häufigkeit und Wahllosigkeit eher verdächtig als beweisend erscheinen. Außerdem hat das Bild im Gewand leere Stellen. Es stammt sicher aus den Leidener Jahren, aber ist die Umgebung Rembrandts schon genau geprüft worden?

Nr. 3: „Simson und Delila“, aus Londoner Privatbesitz. Eine Grisaille, zweifellos in die Leidener Jahre gehörend, unter dem Eindruck ähnlicher grau in grau gemalter Bilder von Lastman, wie sein „Abrahams Opfer“ im Rembrandthuis in Amsterdam, entstanden. Der in unfreiwilliger Komik täppisch heranschleichende Philister trägt unverkennbar Rembrandts Züge und der mimische Ausdruck mit den rollenden Augen geht mit dem Selbstbildnis der Radierung B. 320 von 1630 überein. Aus dieser Zeit kann aber das Bild nicht stammen, denn es ist unvereinbar mit dem Berliner Bild des gleichen Themas von 1628. Es kann nur früh entstanden sein, um 1626 wie der Katalog sagt. Schwerfälligkeit und Plumpheiten (bei Delila und Simson) braucht man nicht Rembrandt in die Schuhe zu schieben. Noch war Rembrandt mit Lievens befreundet und dessen Name sollte in Verbindung mit seinen Zeichnungen wenigstens geprüft werden.

Nr. 10: „Anbetung der Könige“, Göteborg, Museum. Das Bild ist schon lange in die Literatur eingeführt, in den Abbildungen sieht es vertrauenerweckender aus als im Original. Irritierend ist, daß Maria von dem vor dem Kind knieenden König weg ins Leere sieht. In Typus und Haltung ist sie verwandt der Maria auf der Radierung

B. 62. Auffallend ist der Wechsel von flauer, dünner Malweise und pastosem Auftrag. Vielleicht ist das Bild einmal nicht ganz sachgemäß gereinigt worden.

Unter den Landschaften fiel das in den letzten Jahren selten gesehene Bild aus Oslo, ehemals Sammlung Langaard, auf (Nr. 18), obschon ihr die „Steinerne Brücke“ (Nr. 19) aus Amsterdam weit überlegen war. Das Bild hat eine Geschichte, die Hofstede de Groot gern erzählte, dem V. aber nur noch in der Quintessenz in Erinnerung ist: das Bild wurde beim Wandern durch die verschiedenen Hände der Besitzer und Restauratoren – es hat von 1908 – 1913 fünfmal den Besitzer gewechselt – erst für echt gehalten, dann für falsch, schließlich wieder für echt, je nachdem der jeweilige Restaurator an einer Originalstelle anfang zu putzen oder an einer mit täuschender Geschicklichkeit angebrachten Retusche. So kommt es, daß das Bild einen sehr undurchsichtigen und unerfreulichen Eindruck macht. Unter die Leihgaben verteilte sich der eigene Besitz des Nationalmuseums mit Stücken aus der Frühzeit von höchster Feinheit wie Nr. 12, die sog. Schwester Rembrandts, so verwandt mit dem Profil der Kasseler Saskia, daß man sie eher für deren Schwester halten sollte, oder Nr. 8, der „heilige Anastasius“, 1631, der den mit starker räumlicher Wirkung verbundenen Feinstil der späten Leidener Jahre Rembrandts, der im gleichen Jahr in der „Darstellung im Tempel“ im Haag kulminiert, ausgezeichnet vertritt.

Zwei Selbstbildnisse fügten sich dem ein: das berühmte aus dem Mauritshuis im Haag (Nr. 17), undatiert, aber richtig eingeordnet vom Katalog „um 1629“, und das kleine, selten gezeigte aus Schweizer Privatbesitz, ca. 1630 (Nr. 5), wo in feinmalerscher Durchführung, in Beleuchtung und Haltung alles auf Spannung, Energie und Intensität angelegt ist.

Im zweiten Saal für den späten Rembrandt war fast jedes Bild, abgesehen von dem schwachen und nicht überzeugenden Männerkopf aus Oslo (Nr. 23), ein großartiges Dokument dieser Jahre. Manche von ihnen sind zu bekannt, um noch gerühmt oder hervorgehoben zu werden. Festzuhalten ist auf jeden Fall die Tatsache der Vereinigung so gewichtiger Stücke, die Würde und Glanz des Saales bewirkten. Die holländischen Museen waren ungemein großzügig: Rotterdam hatte seine ganzen Bestände hergegeben, Amsterdam zu seiner für solche Fälle fast obligatorisch gewordenen „Verleugnung Petri“, die „Anatomie Dr. Deymans“, der Haag das letzte Selbstbildnis von 1669 und den sog. Bruder von 1650. Eine eindrucksvolle Reihe biblischer Halbfiguren war zusammengekommen. Allen voran der Matthäus aus dem Louvre, der Simon der Ruzickastiftung aus Zürich, beide von 1661, der Evangelist aus Rotterdam. Folgende Bilder empfand man als Bereicherung der Anschauung:

Nr. 37: „der lesende Mönch“ aus Helsingfors, zum letzten Mal auf der holländischen Ausstellung 1929 in London gezeigt. Mit dem geheimnisvollen Gleiten des Lichtes durch die Dunkelheiten, dem Minimum an farbigem Aufwand, stellt es wohl ein Höchstmaß an Versenkung und innerer Einkehr dar, das Rembrandt in einer derartigen Gestalt vereinigen konnte. Der junge Kapuzinermönch aus Amsterdam (Nr. 36) strebte Ähnliches an, ohne es – dank seiner Jugend – zu erreichen.

Nr. 46: „Simeon mit dem Christuskind“, die Schenkung von N. Hersloff an das Nationalmuseum (Abb. 1). Nach 1945 ist das Bild, weitgehend ein Fragment und darum vielleicht mit Recht von Bredius als unvollendet mit der bekannten Urkunde von 1671 verknüpft, mit Geschick und Takt vom Nationalmuseum restauriert worden. Das wichtigste Ergebnis ist, daß die Maria, die noch Bredius für eine Zutat hielt, original ist. Sie erscheint in keiner Weise störend, sondern unterstreicht als Kontrast den tief religiösen Charakter des Bildes, von dem auch die ergreifenden Hände Simeons in ihrer betenden Haltung erfüllt sind, obschon sie weiter nichts zu tun hätten, als das Kind zu tragen.

Nr. 42: „Ritter mit Falken“ aus Göteborg. Sehr gut fügt sich dieses Bild in die Reihe der Spätwerke. Seine Anerkennung, früher energisch bestritten, hat sich offensichtlich durchgesetzt. Wir dürfen dieses Bild in seiner Verbindung von Strenge in der frontalen Grundhaltung mit höchster Freiheit in der malerisch-koloristischen Behandlung einerseits und scheinbar unvermitteltem Nebeneinander der Motive von Ritter, Pferd und Knecht andererseits, kurzum in dieser Prägnanz, in der alles auf Unmittelbarkeit der Wirkung drängt – gezügelt durch dominierende Halbschatten –, als ein ungewöhnlich gedankentiefes Werk des späten Rembrandt ansehen.

Nr. 43: der „Kreuzritter“ in Kopenhagen, gehört bekanntlich in direkten Zusammenhang mit dem Göteborger Bild. Das letzte Wort soll über das Kopenhagener noch nicht gesprochen sein. Dringend zu wünschen, weil es sich sicher lohnt, wäre eine Behandlung des Bildes: Abnahme der Anstückungen und Reinigung. Erst dann wäre ein endgültiges Urteil erlaubt.

Zu den Glanzstücken dieses Saales gehörte auch das Braunschweiger „Familienbild“, das eine auffallend breite Resonanz fand. Der Grund hierfür liegt wohl in erster Linie darin, daß die faszinierenden künstlerischen, malerischen Qualitäten nicht erst durch ein retardierendes Medium biblischen, mythologischen Charakters gehen, sondern dank eines menschlichen Urphänomens, wie hier der „Familie“, der Kontakt sich unmittelbar mit dem Betrachter vollzieht und das Bild so voller „Realität“ und Präsenz erscheinen läßt wie das stets ergreifende Titusbild aus Rotterdam in seiner Nachbarschaft.

Es lag in der Natur der Sache, daß die Kabinette mit den Zeichnungen ein viel umfassenderes Bild bieten konnten. Die Frühzeit, der Spätstil, Landschaften, Tiere, Genre, Bibel, Historie, Arbeiten nach fremden Vorlagen (Raffael, Lionardo, indische Miniaturen, Lastman), lockere Skizzen bis zur bildmäßigen Abrundung, so gut wie alle Kategorien seines zeichnerischen Schaffens in der Feder-, Kreide, Röteltechnik waren in hervorragenden Beispielen vertreten. Problematisches war kaum vorhanden, so daß wir uns kurz fassen dürfen.

Nr. 66: „Kreuzaufrichtung“ aus der Albertina. Einer jener Fälle, wo durch die enge Beziehung zwischen Zeichnung und entsprechendem Gemälde (in diesem Falle in München) die Beurteiler verleitet werden, die Zeichnung für authentisch zu halten. Dabei sollte es gerade umgekehrt sein. Bei solchen Fällen müßte das Miß-

trauen geweckt werden. Darum ist die Zuschreibung an J. A. Backer durch J. Q. van Regteren Altena insofern verdienstlich, als damit festgestellt wird, daß das Blatt nicht von Rembrandt ist. Daß der Autor ein anderer ist als Backer, hofft der V. bei Gelegenheit zeigen zu können.

Nr. 68: ein „Frauenakt im Freien“, von hinten gesehen, schwarze Kreide. Ein Blatt, das noch kaum bekannt ist. Aber die Frage ist, ob es für Rembrandt in der Auffassung nicht zu trivial erscheint. Vielleicht hat man mit Recht an Flink gedacht.

Nr. 120: „der unwürdige Hochzeitsgast“ aus der Albertina. Eine sehr bedeutende Komposition, aber offenkundige Schwächen haben H. d. G. unter Nr. 1419 mit Recht veranlaßt, die Echtheit zu bezweifeln. Bestenfalls kann es sich um eine Kopie nach verlorenem Original handeln, als Erfindung also für Beurteilungszwecke brauchbar. Bemerkenswert daran ist, daß wir in den Motiven und ihrer Disposition: Tisch mit Gästen, daneben die Hauptfiguren, wenn wir von der dramatischen Handlung absehen, Keime zur Civiliskomposition in der ersten Fassung erkennen können.

Nr. 170: „tauziehender junger Mann“, aus Amsterdam. Die Datierung in die 50er Jahre erscheint am überzeugendsten. Die stilistischen Analogien mit bestimmten Zeichnungen aus dieser Zeit sind enger als mit Blättern aus den 30er Jahren. Zeichnungen mit großen Einzelfiguren sind m. E. in der Spätzeit häufiger als in der Frühzeit.

Nr. 186: „Homer diktiert“, Stockholm, Graph. Sammlung. Durch Konfrontation dieses Blattes mit dem authentischen, 1661 datierten Blatt des Heyblockalbums wird man die Zweifel Schmidt-Degeners und Kruses auf sich beruhen lassen können. Stilverwandt ist auch das Blatt H. d. G. 889 im British Museum „Pilatus wäscht sich die Hände“.

Außer der Stockholmer graphischen Sammlung mit ihren bedeutenden Blättern wie „Manoahs Opfer“, „Ehebrecherin vor Christus“, „Titia van Uylenburg“, „Gefangennahme Christi“ hatten sich hauptsächlich Holland (Amsterdam, Rotterdam), München, Hamburg und vor allem die Albertina mit erlesenen Beispielen beteiligt.

In dem Saal mit dem Claudius-Civilis-Bild (Nr. 47, Abb. 2) traf man auf das eigentliche Anliegen von Carl Nordenfalk, mit G. Jungmarker Organisator der Ausstellung. Der reiche Komplex der Bezüge aller Art, die das Bild nach der historischen, baugeschichtlichen, ikonographischen und nicht zuletzt der kunstgeschichtlichen Seite auszeichnen und zu einem der interessantesten Themen der holländischen Kunstgeschichte machen, hat die Forschung seit C. Neumanns Monographie in dem Buch „Aus Rembrandts Werkstatt“, 1918, nicht ruhen lassen. Dank Nordenfalks Initiative haben die Bemühungen um dieses Bild einen ganz neuen Aufschwung genommen. (Ein ausführlicher Forschungsbericht über die vielfältigen Ergebnisse muß einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben. Die dabei zu berücksichtigende Sondernummer der „Konsthistorisk Tidskrift“, XXV, 1–2, 1956, mit Beiträgen von R. van Luttervelt, A. van Schendel, J. H. van Eeghen, C. Bille, H. van de Waal, L. Münz, C. Nordenfalk und dem Berichterstatter lag z. Z. noch nicht vor.) Nordenfalk hatte

richtig erkannt, daß es nötig war, mit der Untersuchung des Bildes neu anzusetzen, und zwar in umfassender Weise. So war es ein Novum, daß das Bild in einem besonderen Verfahren dank eigens dafür hergestellten Materials mit Filmen, die in 5 Streifen die ganze Leinwand bedeckten, geröntgt wurde. Versuche Schmidt-Degeners 1925 beschränkten sich nur auf einzelne Partien. Mit der neuen Totalaufnahme (Abb. 3) war es möglich, einmal die früheren Erkenntnisse über den ersten Zustand des Bildes bestätigt und erweitert zu bekommen, ferner aber neue Aufschlüsse zu erhalten, die zugleich neue Rätsel für die Entstehung des Bildes bedeuteten.

Wir können hier nur auf die wichtigsten Einzelheiten hinweisen. Eine der großen Überraschungen war das Auftauchen eines Kopfes von einem sitzenden Mann unter der Rückenfigur des großen Stehenden vor dem Tisch. Vollkommen unklar ist bislang geblieben, wie man ihn sich zu denken hat, vor oder hinter dem Tisch, welche Bedeutung er also für die Komposition im Ganzen hatte. Ein zweiter Kopf taucht unter dem sog. Priester 1. von Civilis auf. Diese beiden Motive sind um so bemerkenswerter, als sie keine Stütze finden in der Zeichnung H. d. G. 409. Nicht minder wichtig sind die das ganze Bild in gleicher Weise erfassenden Infrarotaufnahmen, die in mustergültiger Klarheit Original und Retusche voneinander trennen und wichtige Erkenntnisse erlaubten. Ferner wurden an vielen Stellen des Bildes Mikroschnitte gemacht, analog dem Verfahren bei den Untersuchungen des neu erworbenen Watteaus, die in einer Publikation von Carl Nordenfalk bekannt gemacht wurden.

So war das Claudius-Civilis-Bild in originaler Mächtigkeit, in der Apsis des Raumes thronend, umgeben von den Schaubildern der technisch-physikalischen Untersuchungen. Dazu kam das quellenkundliche Material, angefangen von Tacitus' magerem Bericht bis zu Fokkens Beschreibung des Amsterdamer Rathauses und der letzten Erwähnung des Bildes in Holland 1734. Parallel damit zeigten sich die Behandlungen des Themas von Otto van Veen in seinen Bildern aus Amsterdam und den Reproduktionsstichen von Tempesta, ferner das Amsterdamer Rathaus vor und nach dem Brand, während des Baus, schließlich in Schnitten und Aufrissen die architektonische Situation des Bildes im Rathaus mit einem Versuch, die Komposition, wie sie in der Münchener Zeichnung 409 enthalten ist, auf die vorgesehene Lünette zu projizieren. Schließlich wurde in Fotos auch das traurige Ende der Affäre dokumentiert: das Ersatzbild von Ovens mit seinen eigenen Zeichnungen und denen von Flink dazu. In einer besonderen Vitrine waren die 4 Münchener Civiliszeichnungen H. d. G. 409 – 412 ausgestellt, die die Forschung seit jeher beschäftigt haben, zuletzt, aber sicher nicht zum letzten Mal den Berichterstatter in dem erwähnten Sonderheft der „Konsthistorisk Tidskrift“ XXV.

Einen Höhepunkt aber der ganzen Bemühungen Nordenfalks um Veranschaulichung der Probleme um das Civilisbild stellte die originalgroße, also 26 qm bedeckende Rekonstruktion des Bildes mit der zugehörigen Architektur des Amsterdamer Rathauses vor der Zurückweisung und Abschneidung dar. Sie wurde von dem Bühnenmaler Erik Kinell geleistet und, programmatisch für das eigentliche Ziel der Ausstellung, baute sie sich 8 m hoch am oberen Absatz des Treppenhauses im Museum

auf. Die Rekonstruktion, mit den unvermeidlichen Mängeln eines solchen Unternehmens behaftet, folgte in großen Zügen der Zeichnung 409 und war geschickt und verständnisvoll genug, um der Phantasie des Betrachters eindeutige Hinweise zu geben, wie das merkwürdige Bild mit dem tiefen sakralen Ernst seiner Scene, den in nächtliches Dunkel getauchten Wölbungen über der kühlen, marmorhellen Pilasterarchitektur gewirkt haben muß und was wir mit seiner Entfernung verloren haben.

Einen Hinweis verdient nicht zuletzt der von B. Dahlbäck und P. Bjurström verfaßte Katalog, der sorgfältig den Stand der Forschung bei jedem Objekt verzeichnet und mit kritischen Erläuterungen versehen ist. Dazu ein Abbildungsheft, das den Charakter der Ausstellung gut reflektiert.

Cornelius Müller Hofstede

DIE VERLORENEN MINIATUREN DES TRIERER JUNGFRAUENSPIEGELS

(Mit 2 Abbildungen)

Die Handschrift 132 des Doms zu Trier fällt unter den 6 oder 8 Zeugen des Jungfrauenspiegels aus dem 12. Jahrhundert durch größere Selbständigkeit auf. Leider ist der Miniaturenzyklus mit 11 Vollbildern, wie man ihn aus den anderen Handschriften des *Speculum Virginum* kennt, in Trier nicht vollständig. Bei der großen Bedeutung der Schrift, einem Zwiegespräch zwischen Peregrinus und Theodora, für die Geistes- und Kunstgeschichte liegt die Suche nach den vermißten Miniaturen im allgemeinen Interesse. Um entsprechende Bemühungen in Gang zu setzen und die kunstgeschichtliche Forschung auf den Tatbestand aufmerksam zu machen, sei im folgenden zusammengestellt, was sich über die verlorenen Miniaturen ausmachen läßt. (Zur kunsthistorischen Einordnung des ganzen Werkes siehe die Bonner Dissertation von M. Strube, *Die Illustrationen des Speculum Virginum*, Düsseldorf 1937. Ein Verzeichnis aller bisherigen Abbildungen liefert M. Bernards, *Speculum Virginum. Geistigkeit und Seelenleben der Frau im Hochmittelalter* [Forschungen zur Volkskunde 36/38], Köln/Graz 1955, X, 27 – 28; dazu neuerdings L. Edel, *Eine Kostbarkeit aus dem Kloster Frenswegen*, Jahrbuch 1956 des Heimatvereins für die Grafschaft Bentheim [Bentheimer Land 45], Bentheim 1956, 54 – 57.)

In ihrem heutigen Zustand verfügt die Trierer Handschrift lediglich über ein einziges und leider schlecht erhaltenes Bild. Von den übrigen Darstellungen, die etwa gegen Mitte des 19. Jh. aus der Hs. entfernt worden sind, hat sich jedoch eine Anzahl wiederfinden lassen. So gehören nach Trier drei Einzelblätter des Rhein. Landesmuseums in Bonn (Inv. 15326 – 28) und eine Miniatur des Kestnermuseums in Hannover (Inv. 3984). Der Beweis der Zusammengehörigkeit ist durch den Text auf der Rückseite leicht und einwandfrei zu erbringen. Auf eben diesem Wege ist ferner zu ermitteln, daß das Blatt aus Hannover nur die obere Hälfte einer ursprünglich doppelt so großen Darstellung ist – ein Ergebnis, das genauere Betrachtung des Bildes selbst bestätigt, da der Außenrahmen an der unteren Kante abgeschnitten ist.

Den Umständen nach ist zu vermuten, daß die fehlenden Blätter gleichfalls als

Einzelstücke auf verschiedene Besitzer verstreut sind. Zu ihrer Identifizierung genügt es, charakteristische Merkmale des Bildinhaltes und des Textes auf der Rückseite zu kennen. Die Freiheit, die sich der Miniator mitunter nimmt, ferner geringfügige Verschiebungen der Anordnung je nach den Platzbedingungen und Textverlust infolge Beschneidens der Blattränder können die Gewißheit nicht nennenswert beeinträchtigen.

Gemeinsam ist allen Bildern die Deckfarbentechnik und die Vorliebe für tiefe, satte Farbtöne unter Verwendung von viel Gold, Blau, Rot, ohne daß Gelb und Grün ausgeschlossen sind, während Silber oxydiert ist und seine Wirkung eingebüßt hat. Die Größe der Seite ist etwa 33,5 x 25 cm; die stets von einem farbigen Band fest umschlossene Miniatur mißt je 5–7 cm weniger. Der Text auf der Rückseite, zweispaltig gehalten, zeigt eine gleichmäßige Schrift des 12. Jh. mit hochgesetztem i und übergeschriebenem offenem a, doch ohne e caudata. Neue Abschnitte beginnen mit roten Majuskeln. Größere Initialen zeigen meist Blattornamentik, sind aber nur ausnahmsweise mehrfarbig. Die Rubriken und Nota-Zeichen auf dem Rande, teils rot, teils schwarz, stammen vom gleichen Schreiber. (Abb. 4a und b)

Abgesehen von zwei Bildern von untergeordneter Bedeutung fehlen nach Ausweis der Textlücken und der stehengebliebenen Blattreste 7 Miniaturen, nämlich:

Das *Paradies*. Wahrscheinlich im Querformat gebotene Darstellung der *Ecclesia* mit Christus auf dem Schoß; kreisförmig herum angeordnet je 4 Evangelisten, Kirchenlehrer, Kardinaltugenden, Paradiesflüsse und 8 Seligkeiten. Rückseite: beginnt: – *tate securus, ubi angeli . . . , P(eregrinus): Hec sunt unius . . . , P: Ecce dum per prata . . . , endet: exornatum tertium celestem.*

Der Baum der Laster, der Baum der Tugenden. Zweiseitige Darstellung in genauer Entsprechung mit hängenden bzw. aufsteigenden Ästen; auf den Blättern der beiden Bäume die Namen der Laster und Tugenden; statt Wurzel und Krone *Superbia* und *Humilitas* bzw. *Vetus* und *Novus Adam*. Rückseite: Lasterbaum: *Attende christi virgo . . . , T(theodora): Manifestum est . . . , P: Necessarium videtur . . . , Quia ergo vita et mors . . . ; Rubriken: Quod bonum opus interdum beneficiis necessariis excitetur, Que sit origo principalis annectende virginitalis.* Tugendbaum: *P: In hac itaque arborum . . . , T: Opera carnis . . . , P: Cultus ergo . . . , T: Immo usque . . . , Quante sit . . . , endet: quod proximus est; Rubriken: Incipit quarta pars de superbia et humilitate, Zeichen N, wo im Text Porro fructus . . .*

Der Sieg der Demut über den Stolz (untere Hälfte). Vielleicht die Überwindung Sisaras, kenntlich durch den in der Schläfe steckenden Zeltpflock, durch Jahel, die als Waffe einen Hammer führt; vielleicht aber auch Kampfbild; beherrschende Farben Rot und Blau. Rückseite: beginnt: – *iecit. Verum quia gentilis . . . bzw.: – no preerant subditasque . . . , endet: in vallis angustia bzw.: circumventas nihil; Rubriken: Thamiris; et Lampheto; Sinope; De Hercule; zweimal N.*

Das Viergespann der Vorbilder. Maria, Christus vor der Brust haltend, zwischen den beiden Johannes, dem Täufer und dem Evangelisten, stehend; zu Füßen

aller vier Personen ein Rad. Rückseite: beginnt: *constat nec ad hec ...*, P: *Recte omnino ... Mater omnium Eva ...* T: *Vere felices anime ...*; Rubriken: *Unde agnus dicatur, Quadriga.*

Der Kampf zwischen Fleisch und Geist. Der Mensch (*caro*) zwischen *Ratio* und *Sapientia*, *Spiritus* und *Lex*; Hintergrund Kreuzleiter, oben *Deus*, unten *Deceptor veteranus* als Drache. Die durch das Kreuz ausgesparten vier Felder der Vorderseite sind beschrieben: T: *Videsne quid pretendat ... Homo enim constat ... Verum quia omnis spes ...*; Rückseite: *In hac itaque carnis et spiritus ... Anima enim eterne ...* T: *Sed dignum ammiratione ...*, endet: *alter quidam mundus*; Rubriken: *Explicit pars septima. Incipit pars octava de fructu carnis et spiritus*; N neben *Hec enim prima.*

Christus als Herr der Vollendeten. Christus in der Mandorla zwischen Heiligengruppen, die von Maria und Johannes angeführt werden; seinen Fuß ergreift ein knieender Mönch. Text (vielleicht schon unter der Miniatur beginnend): *Benedic anima mea ... Omnia enim deus ... Sed humane scientie angustia ... Nullus enim recte querit ...*, endet: *visu simplici foris attendebant.*

Das Haus der Weisheit. Zwischen 7 architekturgekrönten Säulen kleiner Stammbaum Christi mit Jesse, Maria und Christus, über dessen Haupt sieben beschriebene Blätter, diese vielleicht eingerollt. Da die letzte Lage der Hs., auf deren zweites Blatt die Miniatur gehört, ganz fehlt, läßt sich die Rückseite insofern nicht genau bestimmen, als das Bild auf einer Recto- oder einer Versoseite gestanden haben kann; je nachdem steht dort: T: *Florem liminari pagine ...* P: *Debitorem me quidem ...* P: *Lux temporis ...* In hoc igitur meridie ... bzw.: *Fundamentum aliud ait ... Qui itaque sereno ... Ipso igitur calamum ...*

Zu diesen großen, ganz- oder $\frac{3}{4}$ -seitigen Bildern treten noch zwei Darstellungen kleineren Formates:

Peregrinus und Theodora, die Gesprächspartner, in zwei Medaillons als Mönch mit Buchrolle und erhobener Hand bzw. als Nonne mit Codex einander gegenüberstellt, etwa 4–5 Zeilen hoch. Zwischen oder unter den Medaillons Text: *Verum quia virginem ... Audi filia et vide*; möglicherweise ist die Stelle *Audi* wegen der Initiale A abgeschnitten; die Rückseite ist angesichts der geringen Größe nicht zu bestimmen.

Drei verschiedene Handstellungen mit den Zahlenwerten 30, 60 und 100; unterer Rand einer Seite, ohne Textverlust abgeschnitten.

Endlich fehlen zwei Blätter Text, auf denen jedoch – vermutlich mehrfarbige – Initialen zu erwarten sind; auf dem einen zu Anfang des ganzen Werkes dürften die Buchstaben *V(ltimus)* oder wahrscheinlicher *C(um omnis homo)*, auf dem anderen *Q(uid in hac figura)* gestanden haben.

Vielleicht würde eine Überprüfung der in öffentlichem und privatem Besitz befindlichen Einzelblätter es an Hand der obigen Angaben ermöglichen, den Trierer

Jungfrauenspiegel mit seinen künstlerisch wie ikonographisch bedeutsamen Illustrationen zu vervollständigen. Der Verfasser befaßt sich seit langer Zeit mit dem Speculum Virginum und wäre für jeden Hinweis dankbar. Matthäus Bernards

REZENSIONEN

NEUE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN BURGEN

SIGFRIED ASCHE, *Die Wartburg*, Dresden, Sachsenverlag, 1955. 188 Seiten mit zahlreichen Abbildungen.

Der Verfasser des ziemlich umfangreichen Buches, Direktor der 1921 gegründeten Wartburgstiftung, hatte bereits 1954 eine Art Führer für „Die Wartburg und ihre Kunstdenkmale“ veröffentlicht. Der vorliegende Band ist wohl vornehmlich entstanden, um den unter seiner Leitung erfolgten Wiederherstellungsarbeiten in den Jahren 1952–54 eine eingehende Begründung zu widmen. Die hohe Bedeutung der Wartburg im kulturellen Leben vieler Jahrhunderte bildet aber die eigentliche Grundlage des neuen Werkes, indem zunächst nach der Erörterung der Gründungsgeschichte der Burg und der Behandlung des alten Baues zwei ausführliche Kapitel dem Sängerkrieg auf der Wartburg und der heiligen Elisabeth von Thüringen gewidmet sind. Nach der Darlegung der Umwandlung des Burgenbaues im hohen und späten Mittelalter folgt ein Kapitel über Martin Luther auf der Wartburg. Für die neuere Zeit sind neben der Behandlung der Umbauten drei Kapitel den Beziehungen Goethes, der deutschen Burschenschaft, Richard Wagners sowie Franz von Liszts zur Wartburg gewidmet. Im zweiten Teil des Bandes wird sodann in acht Kapiteln die Wartburg als Kunstdenkmal behandelt; die eingehende Erörterung gilt der baugeschichtlichen und stilkritischen Betrachtung der gesamten Bauanlage, aber auch allen Kunstwerken auf der Wartburg, und zwar nicht nur den zahlreichen Wandgemälden mittelalterlicher und neuerer Zeit, sondern auch den Sammlungen mehr musealen Charakters. Zum Schluß folgt noch eine kurz zusammenfassende Beschreibung der Gebäude auf sechs und einer halben Seite sowie eine nach Daten geordnete knappe historische Übersicht und ein Verzeichnis der ziemlich umfangreichen Literatur. Vornehmlich von Bedeutung sind die Darlegungen über die Wiederherstellungen in den Jahren 1952–54, weil der Palas, der interessanteste Bauteil auf der Wartburg, eine etwas andere Form erhalten hat, als sie ihm nach der Restauration im 19. Jahrhundert gegeben war (vgl. Kunstchronik 1955, Heft 3, S. 61 ff.). Die frei vorgelegte Treppe am Nordteil der Westfront ist beseitigt worden und statt ihrer der Aufgang zum mittleren Geschoß in den schmalen Bau zwischen Palas und Kemenate neben dem Turm verlegt worden, zu dem von außen eine kleine Vortreppe den Zugang ermöglicht. Ferner sind die Fensteröffnungen in den seitlichen Abschnitten der Palasfront entsprechend dem ursprünglichen Zustand wieder verändert worden. Gemäß den Untersuchungen über die alte Gestaltung wurde auch die alte Kapelle im Palas wiederhergestellt, vor allem in der Form der Fenster. Auch die Lutherstube ist wieder in ihrer alten Gestalt hergestellt worden. Die Darlegungen des Verfassers über

die kunstgeschichtlichen Probleme können im allgemeinen als zutreffend erachtet werden, nur die Annahme, daß die Form des Palas von der römischen Porticusvilla abzuleiten sei, womit Sigfried Asche sich der recht fragwürdigen These von Karl M. Swoboda in dessen Buch über „Römische und Romanische Paläste“ (Wien 1919) anschließt, ist sehr unwahrscheinlich, weit näher ist die Verwandtschaft mit den klösterlichen Wohnbauten des Mittelalters. Recht zutreffend hat der Verfasser aber die Annahme von Georg Voß, daß der Bau des Palas mit dem der Doppelkapelle in Schwarzhof in nahem Zusammenhang stehe, kritisch erörtert. Ernst Gall

BERNHARD SCHMID, *Die Marienburg. Ihre Baugeschichte.* (Aus dem Nachlaß hrsg. und mit Abbildungen versehen von Karl Hauke.) (Deutsche Baukunst im Osten, hrsg. vom Göttinger Arbeitskreis, Bd. 1.) Würzburg, Holzner Verlag, 1955. 110 S. mit 18 Abb. im Text und 72 auf Tafeln sowie Grundriß und perspektivischer Ansicht der Gesamtanlage auf dem Vorsatz.

Die bedauerlich geringe Aufmerksamkeit, die lange Zeit hindurch den ostdeutschen Denkmälern gewidmet wurde, ist erst in verhältnismäßig junger Zeit einer intensiveren Durcharbeitung gewichen, die – was die mittelalterliche Baukunst angeht – vor allem von den Universitäten Breslau (D. Frey), Greifswald (K. Wilhelm-Kästner), Königsberg (K. H. Clasen) und Prag (K. M. Swoboda) ausging. Aber auch die Technischen Hochschulen, die Museen, die Denkmalpflegeämter und die Inventarisierung waren daran beteiligt. Einige der Forschungsergebnisse, die noch kurz vor dem Kriege und sogar während seiner Dauer erzielt wurden, konnten seit 1945 veröffentlicht werden, so Tietz's Geschichte der schlesischen Baukunst, die beiden Bände E. Galls über Westpreußen und das Ordensland, die Forschungen N. v. Holsts über die baltendeutsche Kunst, die Monographie Gessners über Rauden in Oberschlesien. Ihnen reiht sich jetzt eine Monographie der Marienburg von B. Schmid (gest. 1947) an.

Schmid war seit 1897 Mitarbeiter C. Steinbrechts, des Schloßbaumeisters, der seit 1882 die Burg wieder aufgebaut und hergestellt hatte. Er war lange Zeit Provinzialkonservator von Westpreußen und Leiter des Staatsbauamtes, schließlich von 1923 bis 1945 selbst Schloßbaumeister der Marienburg. Er schreibt als historisch interessierter Architekt, mit einer Leidenschaft zur Vollständigkeit, zum Detail, gleichsam um den Schatz seiner Kenntnisse zu überliefern. So überrascht es nicht, wenn das Buch keineswegs leicht lesbar ist; ja, man könnte zweifeln, ob ihm nicht, statt der historischen, eine systematische Anordnung wie in einem Kunstdenkmälerinventar besser bekommen wäre. Die „Nähe“ der Beschreibung, das Zurücktreten der architekturgeschichtlichen Zusammenhänge, wären dann wohl weniger aufgefallen. Auch so ist das Buch, größtenteils aus der Erinnerung geschrieben, eine dankenswerte Leistung; besonders wichtig sind die genaue Scheidung der originalen von den ergänzten Bauteilen, und die aus der Praxis des Bauwesens gewonnenen Einsichten, den Baubetrieb und Ähnliches betreffend. Die Bebilderung ist reichhaltig, wenn auch nicht von gleichmäßiger Qualität. (Nur zu verständlich im Hinblick auf die Situation, in der das Buch entstanden ist.) Ausgesprochen ungenügend sind die Literaturangaben, was bei allem Respekt vor der Leistung und vor der Person bemängelt werden muß.

Man wird die geäußerten Bedenken gern zurückstellen und anerkennen, daß wir hier eine handliche Monographie eines der größten deutschen Baudenkmäler erhalten haben.

H. E. Kubach

WALTER FRIEDLANDER, *Caravaggio Studies*. Princeton University Press. Princeton New Jersey, 1955. – 1 Bl., XXVIII, 320 S. – 117 Text- u. 150 Tafelillustrationen. – 30,5 x 23 cm.

Unter den seit der Mailänder Caravaggio-Ausstellung, deren Ergebnis Baumgart in einem ausgezeichneten Forschungsbericht (Z. f. Kg. 17, 1954) herausgestellt hat, erschienen Werken verdienen F.'s „Caravaggio Studies“ zuvörderst als unentbehrliches Handbuch betrachtet zu werden. Diese Schlüsselstellung in der Fachliteratur verdanken sie nicht nur der sauberen Arbeitsmethode – es ist ein Musterbeispiel sorgsamer Quellenforschung –, sondern vor allem ihrem Inhalt: die das gesamte Oeuvre umfassenden ikonographischen und bildgenetischen Studien, der aus den Quellen entwickelte und daher grundlegende *Catalogue Raisonné*, schließlich die vollständige *Quellensammlung* und das reiche Bildmaterial formen ein historisches Material- und Tatsachenfundament, das den „1. Teil“ einer „definitiven“ Monographie Caravaggios darstellt.

Die Grundtendenz F.'s ist, Caravaggios Kunst stärker als bisher historisch zu verklammern: er zeigt einerseits die rückbindenden, der Tradition verhafteten Elemente auf, andererseits sucht er die Gehalte aus den geistigen Zügen der Periode zu verstehen. Damit stellt er sich in scharfen Gegensatz zur formal-ästhetischen Betrachtung insbesondere Longhis, die den Künstler weitgehend als überzeitliches Phänomen isolierte. F. arbeitet mit ikonographischer, geistesgeschichtlicher und psychologischer Fragestellung, während die für die Sicht der Neuerungen Caravaggios nicht minder wichtigen Formprobleme stark zurücktreten.

Was die Deutung von Caravaggios Kunst anlangt, stellt F. den religiösen Gehalt der Werke betont in den Vordergrund und weiß – erster geglückter Versuch dieser Richtung – den religiösen Geist aus Zeitströmungen zu erklären.

Der 1. Teil des Buches umfaßt 6 als einzelne Essays gedachte Kapitel.

Im 1. Kapitel erläutert F. an der „Bekehrung Pauli“ das Wesen der caravaggesken Kunst. Er definiert diese treffend als „magischen Realismus“ und sieht die besondere Fähigkeit des Künstlers darin, daß er in einer lediglich menschlichen Sphäre eine neue und tiefe Auslegung des Wunders zu geben vermochte. Dagegen genügt die Kennzeichnung des Caravaggio-Lichtes als „magisches Licht“, die Feststellung seiner „fast geometrischen Regelung“ und der „nicht geoffenbarten Lichtquelle“, überhaupt die Analyse des Lichtes nicht, um die Lichtphänomene des Künstlers wesensmäßig zu erfassen: hier sind die neuesten Untersuchungen von Schöne (Über das Licht in der Malerei, 1954) und Soehner (Velazquez und Italien, in Z. f. Kg. 18, 1955) zu vergleichen, die, von verschiedenen Standpunkten ausgehend, genauere Definitionen geben.

Auch F.'s allgemeine Bemerkungen zum Wesen der Farbe bei Caravaggio erweitern unsere Sicht nicht sehr; sie fußen auf dem bis heute besten und sehr lesenswerten

Essay von Hetzer (Tizian, 1935). Die bisherigen Beobachtungen der Forschung beschränken sich zu sehr auf die Früh- und römische Reifezeit, während die Spätwerke kaum beachtet sind. Die Tatsache, daß Caravaggio das Braun „entdeckt“ und zu ganz neuer Bedeutung im Bildganzen geführt hat, daß er den Auftakt zur „Braunmalerei“ bildet, ist bisher kaum berücksichtigt.

Einer Klärung bedürfen u. E. F.'s Bemerkungen zu Caravaggios stofflicher Materialfassung: diese läßt sich farblich durchaus nicht, wohl aber in der Handhabung des Lichtes mit Velazquez vergleichen; letzterer fühlt mit Pinselstrich und Auftragsart dem substanziellen Wesen, dem Aggregatzustand der Dinge nach, während Caravaggio die Objekte lediglich von ihrem Oberflächenbau her begreift. Auch der Schlußfolgerung F.'s, daß die Farbe bei Caravaggio die Objektwelt „realisiere“, während das wunderbare Licht dieselbe ins Heilige hebe, vermag sich der Rez. nicht anzuschließen. In der „Bekehrung Pauli“ ist es gerade die Einzigartigkeit der Farbwahl und -komposition (Korallenrot und Falb!), in der „Kreuzigung Petri“ die geniale Ordnung der Farben (nach kurzer Betrachtung wird durch sie der Eindruck eines um den Heiligen rotierenden Rades hervorgerufen), die die Darstellung in den Wunderbereich hebt.

Im 2. Kapitel untersucht F. die Jugendeinflüsse; er neigt dazu, die Theorie der künstlerischen Herkunft aus der Lombardei (Peterzano, Campi etc.) mit der der Abkunft aus Venedig, Savoldo, Romanino, Lotto, Moretto, Veronese, Bassano, zu verbinden und vertieft durch seine genetischen Untersuchungen unsere bisherige Sicht (vgl. neuerdings zu diesen Problemen Calvesi: Simone Peterzano. Maestro del Caravaggio, in Bol. d'Arte 1954, S. 114 f.). Nicht genügend ausgeschöpft scheinen uns die Beziehungen zu Bassano, wie sie etwa in der Einführung von knieenden Rückenfiguren an bildwichtiger Stelle im Vordergrund zum Ausdruck kommen (vgl. zur „Madonna di Loreto“ und „Kreuzigung Petri“ J. Bassanos Werke in Hampton Court, Mailand, Budapest, Bassano. – Die Orthogonalverkürzung der „Bekehrung Pauli“ auch bei J. Bassano: Samson und die Philister, Dresden). – Im Rahmen der Einflüsse des oberitalienischen Genrebildes wäre bei den „Falschspielern“ eine Ableitung aus den Niederlanden (Lucas van Leyden) und den venezianischen Umsetzungen aufschlußreich gewesen, insbesondere unter Berücksichtigung der möglichen Einwirkung von flämischen Betrugsszenen (z. B. Massays, Paris, Slg. Pourtales).

Im 3. Kapitel stellt F. in Erweiterung einer früheren Arbeit (Gaz. d. B. – A. 1948) die geschichtlichen Gegebenheiten, die literarischen Strömungen und das künstlerische Milieu (Muziano, Zuccari, Roncalli, Pomarancio, Pulzone, Cesare d'Arpino, Baglione, Caracci) dar, in dem sich die Kunst Caravaggios entwickelt. Diese wichtige geistesgeschichtliche Studie rollt das Problem der „historischen Situation“ und des „Zeitgeistes“ auf und bildet so die Voraussetzung zur Beurteilung von Caravaggios historischer Stellung und Leistung.

Im 4. und 5. Kapitel beschäftigt sich F. mit der Genese einzelner Werke und leuchtet durch die aufgedeckten Beziehungen den Schaffens- und Bildungsprozeß des Meisters bedeutsam aus. Jedoch können die bei den meisten Künstlern nachzuweisenden



Abb. 1 Rembrandt: Simeon mit dem Christuskind. Stockholm, Nationalmuseum



Abb. 2 Rembrandt: Verschwörung der Bataver unter Claudius Civilis. Stockholm, Nationalmuseum



Abb. 3 Rembrandt: Verschwörung der Bataver unter Claudius Civilis (Röntgenaufnahme des Nationalmuseums, Stockholm)
Stockholm, Nationalmuseum

genetischen Rückgriffe nicht als persönlicher „Eklektizismus“ (Einleitung, S. VIII) gedeutet werden. – Bedenklich erscheint der Versuch, auf Grund der Übernahme zweier Stellungsmotive (bei Joh. d. T. und Amor als Sieger) von Michelangelo einen gegen diesen gerichteten „Fall von Persiflage“ zu konstruieren. – Bei der „Magdalena“ knüpfen sich die besonderen Ausdruckswerte an den ungewöhnlich hohen Blickpunkt. Genetisch ist solche Perspektivform von Aertsen herzuleiten (Pfannkuchenbäckerei, Rotterdam). – Sehr beeindruckend sind die Genesen zum Bilderzyklus der Contarelli-Kapelle. Zur szenischen Deutung der „Berufung Matthäi“ ist die Auffassung Schönes (a. a. O.) zu vergleichen. In Behandlung der Geschichte dieser Kapelle nimmt F. die Mahon'schen Datierungen der Seitengemälde an.

Im 6. Kapitel analysiert F. Caravaggios Charakter auf Grund sorgfältigen Quellenstudiums und der Aussage der Werke. Vielleicht würde das Wesen des Künstlers komplexer hervortreten, wenn die Analyse von den wirkenden Grundkräften ausginge: ein Hinweis auf die bauerliche Vitalität und – im Gegensatz zum Akademismus – „primitive“ Weltsicht ließe die „Schelmenstücke“ der Frühzeit wie den „sozialen Realismus“ der Reife vom gleichen Nenner aus begreifen: freilich wären dann Formulierungen wie „etwas verderbt“ zur Kennzeichnung des jungen Caravaggio zu revidieren.

In der Untersuchung über Caravaggios Religiosität gelingt F. erstmals eine einleuchtende Deutung seines „Naturalismus“. Er setzt Caravaggios „realistischen Mystizismus“ in Beziehung zu den Ideen des Ignatius von Loyola und sieht in ihm den Ausdruck der populär-religiösen Bewegungen der Periode. Loyolas Lehre sei Caravaggio durch Filippo Neri vermittelt worden; dieser führte in Rom eine sehr populäre „niedere Kirche“, deren Grundgesetze Schlichtheit des Glaubens und mystische Andacht waren. Die direkte und oft grobe Behandlung religiöser Dinge durch Filippo sei engst verwandt mit Caravaggios vulgärer Thementauffassung. Auch konnte F. einige Beziehungen Caravaggios zu den Filippinern nachweisen.

Im 2. Teil stellt F. den ausführlichsten Catalogue Raisonné auf, über den die Forschung verfügt: deshalb eine Fundamentalarbeit, weil die *Quellen* den Modus der Aufstellung und Gliederung bilden; zu jedem Werk werden die Texte zitiert und ausführlich diskutiert. Genaue ikonographische Erklärungen und motivgenetische Ableitungen (in Ergänzung des 1. Teils) werden gegeben. In der Geschichte der Bilder zeigen sich zuweilen mir auf Richtigkeit nicht überprüfbare Abweichungen von den Angaben Hinks' 1953 (z. B. Kartenspieler). Bei letzterem sind die Hinweise auf die wissenschaftliche Literatur vollständiger. F. glaubt, daß fast jedes Caravaggio zugeschriebene, aber in den Quellen nicht erwähnte Werk eliminiert werden könne. Damit folgt er dem von Venturi 1951 vertretenen Standpunkt. Dessen Oeuvre-Verzeichnis wird um die seither aufgefundenen, in den Quellen belegten Werke „Konzert“ (New York) und „Judith und Holofernes“ (Rom, Casa Coppi) vermehrt. Mit Venturi hält er die New Yorker „Falschspieler“ für eigenhändig. Gegen Venturi erwägt F. folgende Bilder als Originale: den vorzüglichen „Johannes d. T.“ in Kansas City, die Zweitfassungen von „Johannes d. T.“ im Capitol. Museum, vom „Schlafenden Amor“

in Indianapolis (neu aufgefunden) und – nicht ganz verständlich – die flauere Wiederholung der „Wahrsagerin“ im Capitol. Museum. Abgelehnt werden: der recht fragwürdige „Hieronymus“ in Montserrat (als Imitation), der Wiener „David“ und die „Opferung Isaaks“ (merkwürdigerweise als „Nachahmung“). Im Falle des „von einer Eidechse gebissenen Knaben“, der „Ekstase des hl. Franz“ behält sich F. die Entscheidung, welche der Fassungen eigenhändig ist, vor; ebenso läßt er die Frage der Eigenhändigkeit bei der „Bekehrung Pauli“ (Slg. Odescalchi-Balbi) offen (in der Leningrader „Kreuzigung Petri“ vermutet er eine abgewandelte Imitation der 1. Fassung dieses Themas). – Außer den von Venturi akzeptierten Kopien führt er den „Gang nach Emmaus“ (Hampton Court), die „Reuige Magdalena“ und die „Kreuzigung des hl. Andreas“ an. Von letzterer wurde neuerdings ein 2. Exemplar in Wien entdeckt, das Voss und Fiocco als Original in Anspruch nehmen (vgl. Katalog: L'âge d'or epagnol. Bordeaux 1955).

Bei der Datierung will F. weniger die rigorose Abfolge der Werke bestimmen als saubere Phasengruppen gewinnen: seine Einteilung in Frühwerke (1590 – 95), Frühe Reife (1595 – 1600), Römischer Monumentalstil (1600 – 06) und Nachrömische Phase (1606 – 10) eröffnet einen Entwicklungsverlauf, der viel überzeugender ist, als der von Hinks vorgestellte. Methodisch überbetont F. dabei manchmal den Wert der oft vagen Quellaussagen; die stilistischen Argumente beschränken sich zu sehr auf typologische und physiognomische Ähnlichkeiten unter Vernachlässigung der Formensprache. „Judith und Holofernes“ setzt F. mit der „Hl. Katharina“ an den Endpunkt der Frühphase; die frühe Reife läßt er mit der „Opferung Isaaks“ beginnen und mit dem Matthäuszyklus schließen, wobei er die Seitengemälde nach Mahon datiert, die 2. Martyriumsfassung nach 1599, die 2. Evangelistenfassung um 1602 entstanden annimmt. Die Datierung des Berliner „Matthäus“ hält er für „problematisch“. Den „Amor als Sieger“ versucht er auf dokumentarischer Basis überraschend spät, kurz vor 1603 zu plazieren. Sehr überzeugend ist die „Rosenkranz-Madonna“ auf dokumentarischer und stilistischer Basis 1605 gesetzt; sie wurde nach F. von anderer Hand vollendet (Vorhang, Stifterportrait). Die schöne „Salome“ des Escorial gilt ihm als Caravaggios letztes Werk.

Der 3. Teil umfaßt eine vorbildlich angelegte, vollständige Sammlung der Quellschriften, im Original- und Übersetzungstext, die dem Verf. nicht genug gedankt werden kann: 5 Biographien, 35 Dokumente zu Caravaggios Leben und 35 zu seinem Werk werden vorgestellt.

Im Abbildungsteil sind die 117 Textfotos, die die genetischen und ikonographischen Untersuchungen illustrieren, hervorzuheben. Der raue Matt-Druck der Tafelbilder enttäuscht und verfälscht den originalen Bildeindruck: einmal wird der glatte und durch die Lasurverfahren oft glasige Oberflächencharakter der Bilder völlig unterschlagen, dann geht jede feinere Differenzierung der gerade bei Caravaggio so wichtigen Lichtgestaltung (Glanz, Schimmer, Mattigkeit) verloren (vgl. etwa den Körper Petri bei Hinks, T. 48 mit F., T. 341). – Der Versuch, dem Problem des „Bild-Aus-

schnittes“ durch randlose Detail-Aufnahmen gerecht zu werden, ist ebenso interessant wie im Tafelzusammenhang unschön.

Halldor Soehner

HEINRICH KREISEL, *Wohnkunst und Hausrat – einst und jetzt*. Franz Schneekluth Verlag, Darmstadt. – Je Bändchen 32 – 40 Textseiten und 20 Abbildungsseiten.

In der „Kunstchronik“ VII, 1954, S. 22, habe ich auf die Erstlinge dieser Serie aufmerksamer gemacht. Sie ist seitdem auf 22 Bändchen angewachsen und wird fortgesetzt, ein Erfolg, zu dem wir Herausgeber und Verleger beglückwünschen. In diesen handlichen Monographien wird die Summe des Wissens und der Ertrag neuer Forschungen in knapper Zusammenfassung treffend dargeboten. Aus den letzten Neuerscheinungen heben wir folgende Bändchen hervor:

(Band 12) *Pierre Verlet*, Möbel von J. H. Riesener.

Schon im 17. Jahrhundert war das Möbel Attribut der höfischen Zeremonie geworden. Paris war der Mittelpunkt der europäischen Feudalkultur. Daher der Zuzug von Kräften aus ganz Europa. Die deutschen und vlämischen Kunstschreiner bildeten im Faubourg Saint-Antoine fast eine Art Kolonie. Führend war zuerst Franz Oeben. Dann im Louis XVI. Franz Riesener. Seine besondere Gönnerin scheint Marie Antoinette gewesen zu sein. Verlet beschreibt ausgezeichnet die merkwürdige Verflochtenheit des Schaffens von Riesener mit der letzten Blüte des Königtums. In der Revolution kaufte Riesener seine kostspieligen Möbel zurück und stapelte sie, bis er gezwungen war, sie zu verschleudern. Verlet hat die Lebensgeschichte der berühmtesten dieser Möbel mit Scharfsinn erforscht und ihre gegenwärtigen Standorte in den berühmtesten Sammlungen aller Welt ermittelt. Denn bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts werden diese Objekte wie Kleinodien gesucht und deshalb auch imitiert. So spiegelt sich in dieser Monographie nicht nur der Wandel des Geschmacks in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sondern auch sein Nachruhm.

(Band 13) *Martin Boyken*, Fliesen und gekachelte Räume des 17. und 18. Jahrhunderts.

Boyken definiert die unterscheidenden Merkmale von Fliesen und Kacheln, muß dann aber selbst die Grenzen wieder verwischen, da es ihm nicht nur auf die Darstellung der künstlerischen und technischen Besonderheiten in der Blütezeit dieser Produktionen ankommt, sondern zugleich auch auf ihre Bedeutung für die Raumkunst des Barock und des Rokoko. Am Anfang dieser Entwicklung steht die Wirksamkeit italienischer Majolikakünstler in den Niederlanden und in Nürnberg. Zentrum der nordländischen Produktion ist dann Rotterdam geworden. Hier bildete sich zuerst jener Typus aus, den man „Delfter Fliesen“ zu nennen pflegt. Hier ist jene unvorstellbar große Produktion beheimatet, die auch die Konkurrenz friesischer Manufakturen ausgelöst hat und Filialen auf deutschem Boden (z. B. in Frankfurt, Braunschweig, Ansbach) gefunden hat, die bisher formal immer noch schwer unterscheidbar geblieben sind. Boyken betont den chinesischen Einfluß, der sich auf die typisch Delfter Blau-Weiß-Malerei ausgewirkt hat. Die scheinbar nur miniaturartige

Flieskunst ist vor allem im 18. Jahrhundert zur „Stimmgabel“ einer besonderen räumlichen Atmosphäre geworden.

(Band 16) *Hans Huth*, Europäische Lackarbeiten 1600 – 1850.

Seit dem 16. Jahrhundert beobachten wir im europäischen Kunsthandwerk Import, Nachwirkungen und Nachahmungen „indianischer“ Kunstfertigkeiten in Lack. Anfänglich ein technisches Problem, wird die Verbreitung der Invention dann zu einem wichtigen Kapitel der Chinamode des Spätbarock. Die große Produktion hatte in der höfischen Kunst von London, Dresden und Venedig ihre wichtigsten Zentren. Vorzüglich zeigt Huth die im Lauf des 18. Jahrhunderts sich vollziehende Adaptierung neuer Werkstoffe (Pappe und Bleche) und deren regional verschiedenartige Verarbeitung. In Deutschland war Stobwasser der führende Produzent und Verleger solcher Dinge. Verbilligung (bzw. Verbürgerlichung) ist ein charakteristisches Phänomen der Soziologie der Kunst des 18. Jahrhunderts. Auch die Nachwirkungen dieser Lackkunst im englischen Möbel des 19. Jahrhunderts sind bei Huth noch gebührend hervorgehoben.

(Band 15) *John Lowe*, Möbel von Thomas Chippendale.

Chippendale hat der englischen Möbelkunst der mittleren georgianischen Epoche den Namen gegeben, weil sein „Director“ die maßgebliche Entwurfslehre geworden ist. Für die Produktion der durch Chippendale geleiteten Manufaktur ist die Frage seiner eigenen schöpferischen Auswirkung noch umstritten (vgl. Fiske Kimball und Edna Donnel, *The Creators of the Chippendale Style*), so sehr spiegelt sich in ihr der Kollektivcharakter der künstlerischen Tätigkeiten des 18. Jahrhunderts. Lowe betont die chinesischen und gotischen Assoziationen in den Entwürfen und zeigt das Gegenspiel des Frühklassizismus von Robert Adam, mit dem sich Chippendale dann verbunden hat. Von diesem Moment an tritt die Leistung seiner Manufaktur an die Spitze der englischen „Cabinet-Makers“: brillant in der Materialverarbeitung und konsequent in der größten Verfeinerung der stilistischen Gestaltung. Daß Chippendale nicht mehr Meister im althergebrachten Sinn, sondern Designer und Organisator gewesen ist, verdeutlicht die Wandlung in der soziologischen Struktur des Kunsthandwerks.

(Band 22) *Hans Huth*, Möbel von David Roentgen.

Eine schöne Ergänzung zu der großen Monographie des gleichen Verfassers über Abraham und David Roentgen (Berlin 1928), wobei in neuer Weise Roentgens Freiheit in der Formenwahl zwischen dem Stil Chippendales und „französischem goût“ betont wird. Die Abhängigkeit von der Sinnesrichtung der Konsumenten ist wieder ein Merkmal für die starke Verflochtenheit künstlerischer und soziologischer Momente in der Kunstindustrie des 18. Jahrhunderts. Huth berichtet sehr instruktiv über die Organisation der Neuwieder Werkstatt, über Mitarbeiter vor allem bei der Herstellung der Intarsien, über die Verwertung von Pariser Bronzen an Roentgen-Möbeln und die Verwendung von Roentgen-Intarsien an Pariser Ebenistenarbeiten, die Stempel anderer Meister tragen. Es scheint Huth durchaus möglich, daß Roentgen in Paris eine Werkstatt betrieb, in der die in Neuwied fabrizierten Einzelteile zusammen-

gesetzt wurden. Die Quantität der Aufträge konnte in der Blütezeit überhaupt nur dadurch bewältigt werden, daß die Herstellung in genormten Teilen erfolgte, die an großen und kleinen Möbeln gleichermaßen verwendet werden konnten.

Theodor Müller

TOTENTAFEL

ARTHUR HASELOFF †

Mit Arthur Haseloff, dessen Todestag sich am 30. Januar 1956 zum ersten Mal jährte, ist eine Forscherpersönlichkeit vom ausgeprägtesten Gelehrtentypus aus unserem Fach geschieden.

Zu Berlin 1882 geboren, ist er noch sehr jugendlich in erstaunlichem Aufstieg unter den kritischen Forschern hervorgetreten, die hauptsächlich mit dem Blick auf das Mittelalter in den immer vollständiger ans Licht tretenden Überlieferungsbestand Ordnung gebracht haben. Neben Anton Springer hatte sich Hubert Janitschek der Buchmalerei gewidmet; von ihnen ist Adolph Goldschmidt ausgegangen und hat diesen Studien die methodische Richtung gegeben. Mit Wilhelm Vöge stand Arthur Haseloff, Goldschmidts „erster Schüler“, bald in vorderster Reihe, Georg Swarzenski, der soeben 80jährige, trat kurz darauf an seine Seite. In rascher Folge erschienen berühmt gewordene Untersuchungen und Ausgaben: „Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jhs.“ (Diss. München 1895) - grundlegend für den byzantinischen Einfluß -, „Les Psautières de S. Louis“ (1899), „Codex Purpureus Rossanensis“ (1898) - zehn Jahre später bekannte er angesichts der Ausgabe von Muñoz (1907), das Original habe er an schwer zugänglichem Ort nicht lange genug prüfen können -, „Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Cod. Gertrudianus in Cividale“ (1901), die Berliner Habilitationsschrift des 29jährigen! Es waren Veröffentlichungen, die weit auseinanderliegenden Schwerpunkten in der Geschichte der Buchmalerei galten, altchristlichem Orient, Ottonischem, deutschem und französischem 13. Jahrhundert an der Schwelle der Gotik. Sie offenbarten eine seltene Beherrschung des riesigen Stoffbereichs; der auf ausgedehnten Studienreisen in Bibliotheken und Kirchenschätzen erworbenen Denkmälerkenntnis und der treffsicheren Kritik kam nicht leicht ein Zweiter gleich. Welches Maß an Autorität daraufhin dem Gelehrten zuerkannt wurde, zeigte sich eindrucksvoll, als ihm, dem einzigen außerfranzösischen Fachmann die Kapitel über Malerei des hohen Mittelalters (12. - 14. Jh.) in André Michels repräsentativer „Histoire de l'Art“ (1905 - 6) anvertraut wurden. Später hat er nur mehr dann und wann zur Buchmalerei das Wort genommen; an seine sehr entschiedene Rezension von Heinrich E. Zimmermanns gleichwohl als imponierende Tat hoch zu schätzender Edition der „Vorkarolingischen Miniaturen“ (1920) darf erinnert werden sowie an seine Würdigung der Manesseschen Liederhandschrift mit deren Eingrenzung auf die Züricher Gegend im 1. Drittel des 14. Jhs., gelegentlich der gemeinsam mit R. Sillib und Fr. Panzer veranstalteten Prachtausgabe (1929). Indessen wurde 25 Jahre nach A. Michels „Histoire de l'Art“ der Beitrag „Illuminated Manu-

scripts" für die „Encyclopaedia Britannica" (12. Bd., 1929) gleichfalls in seine Hände gelegt, ein Musterbeispiel knapper Vollständigkeit. Aus seiner Sammlung von Photographien nach Miniaturen, einer Art Zentralstelle, haben viele Spezialisten geschöpft, von seiner Freigebigkeit haben Kenner wie Ad. Goldschmidt, Albert Boeckler, Kurt Weitzmann Gebrauch gemacht.

Ihm verdankt dieser Forschungszweig Einsichten von bleibender Gültigkeit. Als eine der denkwürdigsten hebt sich die Lokalisierung der „Vögeschen Gruppe" auf die Reichenau heraus. Schon F. X. Kraus und Edm. Braun hatten daran gedacht, aber Haseloff brachte die schlüssigsten Beweisgründe und die Aufstellung einer Reichenauer Schule überhaupt. Von dem breiten methodischen Unterbau mit meisterlicher Verwertung der Hilfswissenschaften sehe ich ab, um die Hauptleistung dahin zu kennzeichnen, daß der Denkmälerkreis bei aller monographischen Konzentration vor den Horizont der Gesamtüberlieferung gestellt und in ständigem Vergleich mit ihr aufgehellte wurde. Schon in der „Thüringisch-sächsischen Malerschule" hatten ihn Zusammenhänge mit den größeren Strömungen einerseits auf Byzantinisches und dessen führende Vermittlungsstellen (Sizilien) sowie auf französische Gotik hingelenkt, andererseits mitteldeutsche Ausstrahlungen bis nach Gotland und Assisi verfolgen lassen. Erst aus dem Gesamtüberblick leitete er die Maßstäbe für die Besonderheit einer „Schule" wie für die ihr eigene Variationsbreite ab. So liegt denn auch im Begriff der „Reichenauer Schule" der Akzent nicht weniger auf „Schule" als auf „Reichenau", indes Vöge allzu nahtlos Schulen unterschieden hatte, wo sich in Wahrheit doch nur um Verzweigungen einer Schule gehandelt hatte. Mit einprägsamer Klarheit hat Haseloff diese Gesichtspunkte gegen Ende seiner Abhandlung zum Egbertpsalter ausgesprochen und seine Betrachtungsweise von derjenigen W. Vöges abgehoben: „Als Vöge seine Studien ... begann, war die kritische Scheidung der Denkmale noch nicht begonnen. Der unbestimmte Begriff einer großen deutschen Schule war gegeben, nicht mehr ... Mit den grundverschiedenen Leistungen der Schulen von Köln, Regensburg, Fulda verglichen, würde das Verwandtschaftliche der Reichenauer und Trierer Richtungen viel mehr hervorgetreten sein" (160). Auf diesem Wege gelang ihm das großartige Resultat, das er in den schlichten Satz zusammengefaßt hat: „Die kunstgeschichtlichen Erwägungen lassen die Reichenau als Mittelpunkt der glänzendsten deutschen Malerschule der Zeit erscheinen." Dies Ergebnis bezeichnete vor 55 Jahren eine neue Stufe der Erkenntnis, es ist inzwischen zu einem Wissensbestand geworden und in seinem Gefolge haben die Schulen von Köln, Fulda, Regensburg, Hildesheim u. a. m. bestimmte Umrisse bekommen.

Selbst heute noch lassen sich in unserer Wissenschaft nicht allzu viele Forscherleistungen nennen, die ein Gebiet dermaßen nach allen Seiten durchdringen und seine entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen so erschöpfend durchleuchten. Dabei stellte sich auch für Benachbartes Gewinn ein. Im „Egbertpsalter" werden beispielsweise die Übergänge zwischen Karolingischem und Ottonischem scharf ins Auge gefaßt, wobei die Adagruppe eine Beurteilung erfährt, die sich erst neuerdings als die berechtigte zu erweisen beginnt. Auf Elfenbeine und Goldschmiedeplastik fällt Licht;

vor der Basler Goldenen Tafel taucht der Gedanke an die Reichenau m. W. zum ersten Mal auf, eine Herkunftsbestimmung, die zwar nie letzte Überzeugungskraft hat gewinnen können, jedoch noch nicht durch Gültigeres ersetzt worden ist. Die hochrangigen Nachträge, mit denen der Egbertpsalter gegen Ende des 11. Jhs. zum Gebetbuch der Großfürstin Gertrud eingerichtet worden ist, riefen einen Abriß über russische Buchmalerei im 11. und 12. Jh. hervor, auf den er 1931 zurückgegriffen hat. Bei einigen Gruppen, die sein Miniaturenstudium berührt hatte, ist Haseloff später eigens verweilt: mit der Ausgabe der Glasfenster von St. Elisabeth in Marburg (1907) rundete er nachträglich seine „Thüringisch-sächsische Malerschule“ ab, und den Ausstrahlungen nach Skandinavien ist er 1931 von den Glasmalereien der Kirche zu Breitenfelde (Lauenburg) her noch einmal nachgegangen.

So systematisch er ausbaute, so empfänglich öffnete er sich Anregungen einer veränderten Umwelt. Zwar hatte er schon bei der Buchmalerei auf Italienisches geachtet und neue Zusammenhänge mit dem Süden aufgedeckt, aber seit 1905 sah er sich als Sekretär der Kunsthistorischen Abteilung am Preuß. Histor. Institut in Rom für die Dauer eines Jahrzehnts nahezu ganz darauf verwiesen. Dem Arbeitsprogramm des Preuß. Histor. Instituts in Rom, das unter Paul Kehr vorzugsweise auf deutsch-italienische Beziehungen eingestellt war, gab der Kunsthistoriker die Wendung auf die Stauferzeit. Nach „Campanischer Plastik“ (1904) – „Die Plastik des 11. und 12. Jhs. in Apulien“ ließ M. Wackernagel gleichfalls auf der Grundlage des Histor. Instituts folgen (1911) – und nach den „Kaiserinnengräbern in Andria (Bari)“ (1905) betrat Haseloff mit einer Prachtausgabe „Das Kastell zu Bari“, einer Gelegenheitsarbeit, Festschrift des Instituts zur Silberhochzeit des deutschen Kaiserpaares (1906), das Feld der Architekturgeschichte. Diese Forschungen wuchsen sich auf den Gesamtbereich Friedrichs II. aus und erbrachten 1919 „Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien“ in Gestalt eines stattlichen Text- und Foliotafelbandes. Ersprößliche Zusammenarbeit mit einem Quellenforscher wie Ed. Sthamer, der grundlegend neu erarbeitete Urkunden (2 Bde.) beisteuerte, lieferte Materialien zur Bauverwaltung, zur Organisation der Fabbrica unter dem unmittelbaren oder mittelbaren Einfluß des Bauherrn, sowie ein Glossar der technischen Termini. Bei aller Verpflichtung gegenüber verdienstvollen deutschen wie französischen Vorgängern ergab sich für die Kunstgeschichte ein neuer Ausgangspunkt: das Erhaltene gehört zu großen Teilen der Epoche des Karl von Anjou an, aus ihnen muß das von Friedrich II. Geförderte ausgesondert werden. Haseloff verhehlte sich nicht, daß ohne Grabungen und Abtrennung späterer Zutaten volle Klarheit unerreichbar sein würde, doch hat er wichtige Verbindungen etwa zu den Zisterziensern und nach S. Francesco in Assisi herausgearbeitet. Ist auch infolge des Krieges nur ein Fragment zustande gekommen, das sich im Wesentlichen auf die Capitanata mit dem Zentrum Lucera beschränkt, so läßt sich doch auf die großzügige Anlage und tiefgehende Fundierung das Urteil übertragen, das Haseloff selbst über den Pariser Historiker Huillard-Bréholles und dessen „Historia diplomatica Friderici II“ (1852 – 61) ausgesprochen hat: nach H. W. Schulz und Emile Bertaux steht ihm für die Kunstgeschichte „der Ruhm zu . . . , den

Grundstein für alle weitere wissenschaftliche Beschäftigung ... gelegt zu haben". Auch wo diese inzwischen beträchtlich über Haseloff hinausgekommen ist, bleiben ihm zu verdankende Grundlinien sichtbar.

Italienisches hat er im Auge behalten, und die Weite seines Blickfeldes ermessen wir an Abhandlungen über so schwierige Themen wie „Vorromanische Plastik“ (1930), über Giotto und über den Renaissancebegriff (1931). Für die „Vorromanische Plastik“ dürfen wir auf eine Fortsetzung hoffen, denn das Manuskript des 2. Bandes ist druckreif hinterlassen; möchte sich eines unserer Italieninstitute seiner Veröffentlichung annehmen, desgleichen der Giottostudie (Arenakapelle). Dies sind ja auch z. T. Früchte seiner Tätigkeit als Direktor des deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz (1932 – 35). Von seinem dortigen Wirken ist die beharrliche Pflege und anspruchsvollere Ausgestaltung der Exkursionskurse für deutsche Studierende, die entschiedenere pädagogische Richtung einer besonderen Erinnerung wert. Mit Florenz unterbrach Haseloff seine akademische Lehrtätigkeit und befruchtete sie zugleich.

Auf den Kieler Lehrstuhl war er 1920 als Nachfolger von Georg Graf Vitzthum, der nach Göttingen gegangen war, berufen worden. Zuvor war das Fach durch Adelbert Matthaei und Carl Neumann vertreten gewesen und noch wenig angebaut. Erst um Vitzthum begann sich eine Schule zu sammeln, aber er blieb zu kurz und der Krieg hielt ihn zu lange fern, als daß ihm volle Entfaltung vergönnt war. Haseloff trat in eine Landesuniversität ein, der Kunstmuseen höheren Ranges nicht zur Seite standen und deren Ordinarius einen Pflichtenkreis vorfand, der durch Personalunion mit dem Direktor der Kunsthalle und dem Vorsitz des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins in gleichem Maße erweitert wie beengt ward. Diesen verschiedenartigen Anforderungen hat sich Haseloff gestellt und ist ihnen mit seiner ins Positive wirkenden Energie und mit organisatorischem Geschick gerecht geworden. Kiel rühmt ihm die Belebung der Kunstsammlung – zumal nach der Seite moderner Malerei und Plastik – und des Ausstellungswesens nach (zuletzt Lilli Martius: „Nordelbingen“, 23. Bd.). Dem Universitätsinstitut hat er durch Eingliederung der kunsthistorischen Bibliothek des Preuß. Histor. Instituts in Rom bedeutenden Aufschwung gebracht; seiner systematischen Art nach war Haseloff darauf angewiesen, mit der internationalen Entwicklung Schritt zu halten und Behinderungen drückten auf seinen Arbeitsmut. Indessen hat er als akademischer Lehrer es verstanden, die Studierenden am nahe erreichbaren Denkmälerbestand zu interessieren: an der kunsthistorischen Landesforschung bildete er seine Schule heran. Die breitere Erschließung der Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins ist ihm als bleibendes Verdienst anzurechnen; Dissertationen und Abhandlungen in der „Zeitschrift des Schleswig-Holsteinischen Geschichtsvereins“ oder in „Nordelbingen“ legen von seinem pädagogischen Einfluß Zeugnis ab.

Mit eigenen Beiträgen hat er sich eingereiht. Während er fortfuhr, Byzantinisches und deutsches und italienisches Mittelalter zu bearbeiten und Fäden nach England spann, an Hand des Harderadus-Einbands (Halberstadt) die Englandfrage des sächsischen 12. Jhs. in neue Beleuchtung rückte (1924), hat er dem Bereich seiner Forschun-

gen Schleswig-Holsteinisches hinzugefügt. In dem herrschaftlichen Kreis, der um die Wende vom 16. zum 17. Jh. dem Kunstleben Förderung zuteil werden ließ, ragte Heinrich Rantzau in Breitenburg hervor. Dem holsteinischen Sammler und Mäzen, seinen Fernwirkungen und befruchtenden Verbindungen – hat er doch sogar Braun-Hogenberg für ihr topographisches Riesenwerk der „Civitates Orbis Terrarum“ mit Vorlagen nordischer Städte versorgt – hat Haseloff jahrzehntelange Bemühungen gewidmet, die, wären sie bis zu Ende gediehen, dem niederdeutschen Zeitbild und einer bestimmenden Persönlichkeit Relief hätten geben können. Gern ist er auf Berührungen seiner Christian-Albrechts-Universität mit dem Kunstleben namentlich während des 17. Jhs. zu sprechen gekommen, mit eindringenden Archivforschungen und Interpretationen hat er sich auf „Die Hoheitszeichen der Universität Kiel“ im Rückblick auf deren Gründungsjahr 1665 konzentriert (1942); dieser Beitrag aus breiter Übersicht und weit über Kiel hinaus ergiebig wurde für Walter Paatz und seine Monographie über Universitätsszepter ein willkommener Baustein.

Seine Kieler Kollegen dankten ihm mit den Würden des Ehrensenators der Universität und des Ehrendoktors der Theologischen Fakultät. New York berief ihn 1932 als Gastprofessor. Dem Comité International d'Histoire de l'Art gehörte er von vornherein an. Das Ansehen der deutschen Kunstwissenschaft hat er gemehrt. So viele Wege hat er beschritten, daß die meisten von uns ihm klärenden Gewinn verdanken, und seine Gelehrtenethos verpflichtet uns alle.

Hans Kauffmann

(Ein Schriftenverzeichnis brachten die „Kieler Blätter“, 1943, 61 – 64.)

SYSTEMATISCHE KARTEI ZUR VORROMANISCHEN KUNST

VERZEICHNIS DER ERFASSTEN BAUDENKMALER

(Schluß; vgl. *Kunstchronik* 1955, H. 10, 12; 1956, H. 1, 2)

ST. ANDRAE, Kärnten, Österreich
Kirche: (Q) 890.

Ehem. Propsteikirche Hl. Kreuz (später
St. Magnus); E. 9. Jh.

ST. BLAISE, Kt. Neuenburg, Schweiz
Palastkapelle oder Sanctuarium der alten
kgl. Domäne: spätkaroling.

ST. GEORGEN bei Oberndorf, Salzburg,
Österreich
Kirche: (Q) 790.

ST. FLORIAN, Oberösterreich
Kloster: (Q) um 800 gegr.

ST. GHISLAIN, Prov. Hainaut, Belgien
Abteikirche: (Q) 818 Weihe.

ST. GALLEN, Schweiz
Plan des Klosters: vor 830.
Stiftskirche: 830 – 835.
Kapelle St. Michael: 864 – 867.

ST. JOHANN im Pongau, Salzburg,
Österreich
Kirche: (Q) 924.

Klostergebäude: 9. Jh.
Pfarrkirche St. Othmar (2 Bauperioden):
864 – 867 und 10. Jh.

ST. LORENZEN ob Brückl, Kärnten,
Österreich
Kirche: (Q) 860.

ST. LORENZEN im Mürztal, Steiermark,
Österreich

Kirche: (Q) 925.

ST. MAURICE D'AGAUNE, Kt. Wallis,
Schweiz

Abteikirche (5 Bauperioden): 4. Jh. bis
E. 8. Jh.

Notre-Dame-sous-le-Bourg: - ? -

ST. MICHAEL a. d. Donau, Niederöster-
reich

Kirche: (Q) 987.

ST. MICHAEL ob Leoben, Steiermark,
Österreich

Kirche: (Q) 925.

ST. PAUL im LAVANTTAL, Kärnten,
Österreich

St. Egid: (Q) zw. 991/1023.

ST. PETER am Bichl, Kärnten, Österreich
Kirche: - ? -

ST. PETER bei Taggenbaum, Kärnten,
Österreich

Kirche: (Q) 860.

ST. POLTEN, Niederösterreich

Kloster: (Q) nach 800 (?) gegr.

ST. SULPICE, Kt. Waadt, Schweiz

Cluniazenser-Priorat (Vorgängerbau un-
geklärt): - ? -

ST. TROND, Prov. Limburg, Belgien

Ehem. Abteikirche: (Q) 657 Weihe und
945 Weihe.

ST. VIKTORSBERG, Vorarlberg, Öster-
reich

Kirche: (Q) um 882.

SATTEINS, Vorarlberg, Österreich

Kirche: (Q) 830.

SCHARDING, Oberösterreich

Bischöfl. passauischer Hof: (Q) 804.

SCHAFFHAUSEN, Schweiz

Urständekapelle (Vorgängerbau d. Anna-

Kapelle) beim Kloster Allerheiligen:
9./10. Jh.

SCHALCHEN, Oberösterreich

Kirche: (Q) 888.

SCHENEFELD, Schleswig-Holstein

St. Bonifatius: zw. 826/831 (?).

SCHIENEN, Baden

Ehem. Klosterkirche St. Maria und
St. Genesius: 1. H. 10. Jh.

SCHLINS, Vorarlberg, Österreich

Kirche: (Q) 830.

SCHLUCHTERN, Hessen

Ehem. Klosterkirche: um 800.

SCHNIFIS, Vorarlberg, Österreich

Kirche: (Q) 830.

SCHWABENHEIM a. d. Selz, Hessen

Kirche: karoling.

SEEKIRCHEN, Salzburg, Österreich

Kirche: (Q) um 696.

SELIGENSTADT, Hessen

Ehem. Klosterkirche St. Peter und
St. Marcellin („Einhardsbasilika“):
828-840.

SERFAUS, Tirol, Österreich

Kirche: (Q) 804 (?).

SERRIÈRES, Kt. Neuenburg, Schweiz

Kirche (2 Bauperioden): 1. Jh. und
9./10. Jh.

SEVENUM, Prov. Limburg, Niederl.

St. Fabian und St. Sebastian: - ? -

SIEGEN, Westfalen

St. Martin: - ? -

SIERRE, Kt. Wallis, Schweiz

Kapelle St. Felix: karoling.

SITTEN, Kt. Wallis, Schweiz

Erste Bischofskirche (noch ungeklärt):
merowing. (?).

SOEST, Westfalen
Ehem. Stiftskirche St. Patrokus: 2. H.
10. Jh.

Magdalenen-Kapelle („Fußwaschungs-
kapelle“): – ? –

St. Thomae: 9. Jh. (?)

Erzbischöfliche Burg: 2. H. 10. Jh. (?)

SOLNHOFEN a. d. Altmühl, Mittel-
franken

Sola-Grab: um 834.

SPEYER

St. German, vorher St. Michael (?)

(3 Bauperioden): 4. Jh., 1. H. 7. Jh. und
2. H. 9. Jh. (?)

SPIEZ, Kt. Bern, Schweiz

Kirche: 8. Jh.

STABLO, Prov. Lüttich, Belgien

Abteikirche: zw. 938/954.

STALL, Kärnten, Österreich

Kirche: (Q) zw. 957/993.

STEINBACH, Hessen

Ehem. Klosterkirche St. Peter und

St. Marcellin: 827.

STRASSWALCHEN, Salzburg, Österreich

Kirche: (Q) 799.

STUHLFELDEN, Salzburg, Österreich

Kirche: (Q) 963.

SURSEE, Kt. Luzern, Schweiz

Ehem. Pfarrkirche: 10. Jh.

SWOLGEN, Prov. Limburg, Niederl.

St. Lambertus: – ? –

TALGAU, Salzburg, Österreich

Kirche: (Q) um 730.

TAUFERS, Südtirol, Italien

Taufkirche (?) St. Johann, profaniert:

10. Jh. (?)

TEGERFELDEN, Kt. Aargau, Schweiz

Burg: – ? –

TEGERNSEE, Oberbayern

St. Salvator: 1. H. 8. Jh.

Ehem. Klosterkirche St. Quirinus: (Q)

8. Jh.

TEURNIA, Kärnten, Österreich

Friedhofskirche (2 Bauperioden):

A. 5. Jh. (?) und 8. Jh.

THORNBERG, Niederösterreich

Kirche: (Q) 860.

TRAISMAUER, Niederösterreich

Kirche: (?) 838.

TRAUNSEE, Oberösterreich

Kloster: (?) um 900 gegr.

TREUBACH, Oberösterreich

Kirche: (Q) 803.

TRIER

Dom St. Peter (4 Bauperioden):

4. – 10. Jh.

Liebfrauenkirche (3 Bauperioden):

4. – 10. Jh.

Clastrum der Domgeistlichkeit:

3. V. 10. Jh.

Halle, zw. dem konstant. Dom und Lieb-

frauenkirche (2 Bauperioden): 1. u. 2. H.

4. Jh.

Rundbau (Memorialbau?): um 600.

Baptisterium A, zw. dem konstant. Dom

und der Vorkirche von Liebfrauen:

1. H. 4. Jh.

Baptisterium B, nördl. an Bapt. A an-

schließend: 2. H. 4. Jh.

St. Marien die alte: A. 8. Jh.

St. Maria in ripa (oder: ad martyres):

fränkisch (?)

Ehem. Abteikirche St. Martin (2 Bau-

perioden): (Q) 6. Jh. und 10. Jh.

St. Johannes Evang.: (Q) 4. Jh.

St. Matthias: 10. Jh.

St. Eucharis (Vorgängerbau von

St. Matthias): (Q) 5. Jh.

Ehem. Klosterkirche St. Maximin (2 Bauperioden): vor 634 (?) und 952 Weihe.
St. Paulin: (Q) 4. Jh. (?).

TRUNS, Kt. Graubünden, Schweiz
Kirche auf dem Grepault: 6./7. Jh.

UBERACKERN, Oberösterreich
Kirche: (Q) 768.

ULRICHSBERG, Kärnten, Österreich
Kirche: 5. Jh. (?).

UNTERREGENBACH, Württemberg
Kirche: 10. Jh. (?).

URSINS, Kt. Waadt, Schweiz
Kirche: - ? -

UTRECHT, Nederl.
Hl. Kreuz: A. 10. Jh. (?).

VALKENBURG, Prov. Zuid-Holland, Niederlande
Kirche (2 Bauperioden): - ? -

VARESE, Lombardei, Italien
Baptisterium: 8./9. Jh.

VENLO, Prov. Limburg, Nederl.
St. Martin: - ? -

VIGAUN, Salzburg, Österreich
Kirche: (Q) 790.

VILICH, Rheinland
Ehem. Klosterkirche (2 Bauperioden):
vor 983 und um 983.

VILLACH, Kärnten, Österreich
Kirche: (Q) 979.
Burg: (Q) 979.

VILETTE, Kt. Waadt, Schweiz
Kirche: 7./8. Jh.

VOMP, Tirol, Österreich
Kirche: (Q) 9. Jh.

VREDEN, Westfalen
Ehem. Stiftskirche (4 Bauperioden):

E. 8./A. 9. Jh., um 839, 2. H. 9. Jh. und E. 10. Jh.

WALBECK, Sachsen
Ehem. Klosterkirche St. Marien (2 Bauperioden): M. 10. Jh. und um 1000 (?).

WALBERBERG, Rheinland
Ehem. Klosterkirche St. Walburgis:
spätestens 1. H. 11. Jh.

WALS, Salzburg, Österreich
Kirche: (Q) 790.

WELS, Oberösterreich
Kirche: (Q) 888.

WERDEN, Rheinland
St. Clemens: 957 Weihe.
St. Lucius: 995 - 1063.
St. Peter: 875 - 943.
Ehem. Klosterkirche St. Salvator: nach 804 bis 875.
St. Stephan: 799 - 804.

WERLA, Niedersachsen
Pfalzkapelle: 1. H. 10. Jh.

WESTENDORF, Schwaben
St. Michael, 5 Ornamentsteine erhalten
(Maximiliansmuseum Augsburg): 8./9. Jh.

WETZLAR, Hessen
Dom (2 Bauperioden): - ? - und um 897.

WIEN, Österreich
Alte Peterskirche: (Q) E. 8. Jh. gegr.
Alte Ruprechtskirche: (Q) E. 8. Jh. gegr.

WIESELBURG, Niederösterreich
Burg: (Q) 979.

WILTEN b. Innsbruck, Tirol, Österreich
Kirche: (Q) 4./5. Jh.

WIMPFEN im Tal, Baden-Württemberg
Ehem. Stiftskirche St. Peter: E. 10. Jh.

WORMS
Dom St. Peter und St. Paul (2 Bauperioden): A. 7. Jh. (?) und 2. H. 9. Jh.

WURZBURG

Dom St. Kilian (4 Bauperioden): vor 855, 2. H. 9. Jh., 1. H. 10. Jh. und um 1000. „Neumünster“, ehem. Stiftskirche St. Marien und Allerheiligen: E. 10. – A. 11. Jh. Burgkapelle St. Marien: 706 (?).

WUNSTORF, Niedersachsen

Ehem. Stiftskirche St. Cosmas und St. Damian: 1. H. 10. Jh.

XANTEN, Rheinland

Ehem. Stiftskirche St. Viktor (7 Bauperioden): 4. – 10. Jh.

YVERDON, Kt. Waadt, Schweiz

Kirche (?): – ? –

ZALAVAR (ehem. Mosapurc), Ungarn

St. Johannes Bapt.: um 840.

St. Maria: (Q) 850 Weihe.

Klosterkirche (an d. Stelle von St. Maria): 1019 Weihe.

Grabkirche des hl. Adrian: (Q) um 852/853.

ZEITZ, Sachsen

Krypta der Schloßkirche: 974 beg.

ZELL b. Kufstein, Tirol, Österreich
Kirche: (Q) 790.

ZELL am See, Salzburg, Österreich
Kirche: (Q) 790.

ZELL a. d. Pram, Oberösterreich
Kirche: (Q) 955.

ZILLIS, Kt. Graubünden, Schweiz
St. Martin (2 Bauperioden): um 500 (?)
und vor 830.

ZOTZENHEIM, Hessen

Kirche, Türsturz erhalten: – ? –

ZÜRICH, Schweiz

Stiftskirche Fraumünster (2 Bauperioden):
nach 853 und 874 Weihe.

Großmünster: – ? –

ZURZACH, Kt. Aargau, Schweiz

Kapelle St. Verena und St. Mauritius
auf dem Kirchlibuck: karoling. (?).

PERSONALIA

AACHEN

Der Direktor der Städt. Museen, Dr. Felix Kuetgens, wurde wegen Erreichung der Altersgrenze in den Ruhestand versetzt. Zu seinem Nachfolger wurde der bisherige Kustos, Dr. Hans Feldbusch, ernannt.

FRANKFURT/M.

Dr. Peter W. Meister, bisher am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, wurde zum Direktor des Museums für Kunsthandwerk ernannt.

LUBECK

Dr. Fritz Schmalenbach, bis 1955 Kustos am Berner Kunstmuseum, wurde zum Direktor des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte ernannt.

MÜNSTER i. W.

Dr. Hans Eichler, bisher am Rheinischen Landesmuseum in Trier, wurde zum Direktor des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte ernannt.

SAARBRUCKEN

Rudolf Bornschein, kommissarischer Leiter des Saarlandmuseums, wurde mit Wirkung vom 25. November 1955 zum Museumsdirektor ernannt.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermond-Museum. April 1956: L'Art Abstrait-Brüssel.

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum. April 1956: Pastelle und Graphik von Otto Herbig.

AUGSBURG Schaezlerhaus. Bis 8. 4. 56: Arbeiten von Otto Scheinhammer.

BERLIN Dtsche. Akademie d. Künste Bis 22. 4. 1956: Der Graphische Zyklus. Von Max Klinger bis zur Gegenwart.

BERN Kunstmuseum. April-Mai 1956: Alt-amerikanische Kunst (Alt-Peru und Alt-Mexiko) a. d. Mus. f. Völkerkunde in München.

BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. Bis 22. 4. 1956: Bildteppiche von Rolf von der Lenne.

BREMEN Das Neue Forum/Paula-Becker-Modersohn-Haus. Bis 15. 4. 1956: Neue Darmstädter Secession.

Kunsthalle. 22. 4. - 3. 6. 56: Aquarelle, Zeichnungen u. Graphik von Oskar Kokoschka

DUSSELDORF Galerie Alex Vömel. April 1956: Zeichnungen u. Aquarelle v. August Macke.

ESSEN Museum Folkwang. April-Mai 1956: Arbeiten von Karl Friedr. Gotsch.

FLENSBURG Städt. Museum. Bis 29. 4. 56: Zeichnungen und Aquarelle von A. G. Nissen - Gemälde und Aquarelle von Horst Skodlerrak.

HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 8. 4. - 6. 5. 1956: Das Ruhrgebiet vor 100 Jahren.

HAILE/Sa. Staatl. Galerie Moritzbg. Bis 17. 5. 1956: Das Bildnis im Wandel der Jahrhunderte.

HAMBURG Kunsthalle. Bis 29. 4. 1956: Pablo Picasso.

Museum für Völkerkunde u. Vorgeschichte. April 1956: Frühjahrsausstellung 1956 Hamburger Künstlerschaft e. V.

HAMELN Kunstkreis. Bis 8. 4. 1956: „Maler auf großer Fahrt.“

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 6. 5. 1956: Französische Bildteppiche.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbemuseum. 7. - 30. 4. 1956: Alte Deutsche

Graphik (Leihgaben d. Staatl. Graph. Sammlung, München). 8. 4. - 2. 5. 1956: Möbel unserer Zeit.

KARLSRUHE Staatliche Kunsthalle. 15. 4. - 15. 5. 1956: Farbige Graphik. - 10. 4. - 6. 5. 1956: Arbeiten von Rudolf Levy.

KASSEL Hessisches Landesmuseum. Bis 30. 9. 1956: „Gemälde der Kasseler Galerie kehren zurück.“

KONSTANZ Wessenberghaus. Bis 8. 4. 1956: Werner Forman. Arbeiten von 1946 bis 1956.

KÖLN Kunstverein. Bis 29. 4. 1956: Porträtköpfe und Handzeichnungen von Bernhard Heiliger - Fotos von Chargesheimer.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. Studio. 2. 4. - 13. 5. 1956: Arbeiten von Herbert Zangs. Graph. Kabinett: Die schönsten Vogelkupfer des 18. Jh. Moderne Galerie: Krefelder Privatsammlungen.

LEVERKUSEN Schloß Morsbroich. Bis 22. 4. 1956: Photographien von Henri Cartier-Bresson.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 14. 4. - 6. 5. 1956: Plastik und Zeichnungen von Hermann Blumenthal. Gemälde und Aquarelle von Karl Döbel.

MÜNCHEN Galerie Günther Franke. 4. 4. - 15. 5. 1956: Frühe und letzte Arbeiten von Werner Gilles.

SALZBURG Galerie Welz. Bis 13. 5. 1956: Gemälde und Zeichnungen von Remo Brindisi.

SCHWERIN Staatliches Museum. Bis Ende April 1956: Werke von Rudolf Bergander.

SOLINGEN Deutsches Klingensmuseum. Bis 21. 5. 1956: X. Bergische Kunstausstellung.

STUTTGART Staatsgalerie, Graphische Sammlung. April 1956: Kokoschka-Zeichnungen.

WUPPERTAL Kunst- und Museumsverein. 14. 4. - 6. 5. 1956: Arbeiten von Georg Mücke.

ZWICKAU Städt. Museum. Mitte April b. Mitte Mai 1956: Aquarelle und Holzschnitte von Elisabeth Ahnert und Ruth Meier.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, G. m. b. H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, 75%; Dr. Fritz Schmitt, Verlagsbuchhändler, Rückersdorf, 12,5%; Dr. Gerda Carl, Feldafing, 12,5%). - Erscheinungsweise: monatlich. - Abonnementspreis: Viertelj. DM 5,25, Preis der Einzelnummer DM 2,-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abholfach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.